Rok IV. Warszawa, 15 Marca 1911 r. № 6. (Ogólnego zbioru № 60).

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12 -1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 6.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 31 marca).

16 marca 1839 r. ur. się Modest Mussorgskij.
16 „ 1881 r. um. Mussorgskij.
17 „ 1830 r. wykonano po raz pierwszy publicznie w Warszawie koncert f-mol Chopina,
17 „ 1862 r. um. Jakób Halovy.
18 „ 1844 r. ur. Rimskij-Korsakow.
19 „ 1859 r. wystawiono po raz pierwszy „Fausta" Gounoda w Paryżu.
19 „ 1799 r. wykonano po raz pierwszy „Stworzenie świata" Haydna w Wiedniu.
19 „ 1873 r. ur. się Max Reger.
20 „ 1812 r. um. Jan Dussek.
21 „ 1685 r. ur. się Jan Seb. Bach.
21 „ 1903 r. wykonano po raz pierwszy w Berlinie I symfonję i koncert skrzypcowy A-dur M. Karłowicza.
21 marca 1687 r. um Jan Bapt. Lully.
23 „ 1881 r. um. M. Rubinstein.
24 „ 1827 s. um. Beethoven.
25 „ 1871 r. otwarcie lokalu Tow. Muzycznego w Warszawie.
26 „ 1887 r. pierwszy występ „Lutni Warszawskiej".
27 „ 1851 r. ur. się d'Indy.
29 „ 1903 r. poranek polski w Paryżu pod dyrekcją Emila Młynarskiego.
31 „ 1732 r. ur. się Haydn.
31 „ 1880 r. um. H. Wieniawski.
31 „ 1874 r. ur. się Marteau.

Rok IV. Warszawa, 15 marca 1911 r. № 6. Ogólnego zbioru № 60.

Przegląd Muzyczny

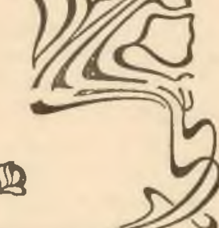


DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

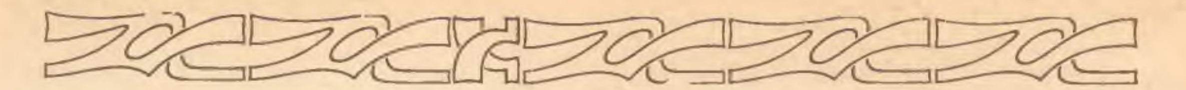


1. **Z. Stojowski** (ur. 1870). Symfonja d-mol op. 21 (poświęcona J. I. Paderewskiemu. W Warszawie wykonana po raz pierwszy 5 listopada 1901 r. na inauguracyjnym koncercie otwarcia Filharmonji Warszawskiej).

Symfonja d-mol jest pierwszem tych rozmiarów dziełem orkiestrowem Stojowskiego i właściwie pierwszą symfonją *polską* wydaną drukiem (u Petersa w Lipsku). Zaczęta około Bożego Narodzenia r. 1896 już w grudniu następnego roku wysłana do Lipska na konkurs imienia Paderewskiego, w lipcu r. 1898 została jednogłośnie odznaczona I-szą nagrodą.

Wykonywana po raz pierwszy na kompozytorskim koncercie Stojowskiego w Berlinie (r. 1900) przez orkiestrę Filharmonji Berlińskiej pod dyrekcją Rzebiczka, doznała bardzo przychylnej oceny ze strony krytyki. Podnoszono zwłaszcza część III-cią, jako arcydzieło instrumentacji.

Kompozycja składa się z czterech części i jest zbudowaną według pojęć nowoczesnej symfonji, t. j. nie odstępując w zasadzie od klasycznych wzorów, różni się od nich wprowadzeniem pewnej jednolitości tematów, co nadaje dziełu charakter organicznej całości. Po krótkim ponuro nastrojonym wstępie, jakiejś bolesnej zadumie, której



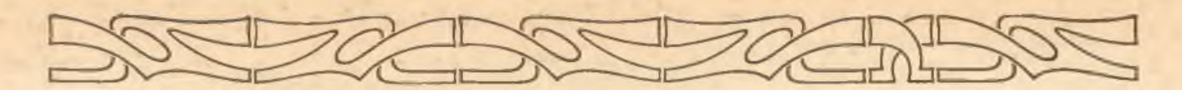
motyw jest późniejszym drugim tematem tej części symfonji, rozpoczyna się Allegro. Charakterystyczny, pełen męzkiej energji temat pierwszy podejmuje kwintet smyczkowy, powtórzony całą siłą orkiestry łączy się odrazu z przeciwmotywem o linji spokojnej i płynnej, który powtarzają, począwszy od skrzypiec, wszystkie prawie instrumenty, aby następnie, po kilku epizodach pobocznych, powrócić do pierwszego tematu, tym razem odzywającego się całą siłą w kontrabasach i puzonach przy figuracji pełnej orkiestry; krótka modulacja prowadzi nas do pianissimo podjętego II-go tematu w B-dur, którego przeciwmotyw w rodzaju zwycięzkiej wojennej fanfary—z początku piano jakby z oddali słyszany — w ciągu rozwoju symfonji ważną odegra rolę. Temat ten, rozszerzony, powtarzany przez różne grupy instrumentów, prowadzi — bez zwykłego w dawniejszych symfonjach powtórzenia ekspozycji — wprost do części, zwanej przeróbką (niem. Durchführung) zapomocą kilku nagłych modulacji, do których użyty został fragment tematu I-go. Przeróbka sama oparta na najprzeróżniejszych kombinacjach harmonicznych i kontrapunktycznych tematów zapomocą wielkiego crescendo całej orkiestry na dominancie powraca do I-go tematu w d-mol, podjętego tym razem przez instrumenty miedziane, wiolonczele i kontrabasy; powtórzenie tematów z ich zwyczajną zmianą prowadzi do zakończenia, w którem temat I w półtaktowym kanonie, co nadaje pewien charakter pośpiechu czy niepokoju, a następnie temat II w rozszerzeniu na tle charakterystycznej rytmiki tematu I stanowią kodę, przechodzącą w D-dur, w której górę bierze przeciwmotyw tematu II, aby w ten sposób trjumfalnie, jakby zwycięstwem nadziei nad tragicznem nastrojem początku, zakończyć część pierwszą.

Część II-ga (B-dur, Andante). Po kilkunastu taktach wstępu, utrzymanego w tonie pogodnym i spokojnym, klarnet rozpoczyna kantylenę z akompanjamentem kwintetu smyczkowego (con sordini). W następniku tego okresu łączą się z klarnetem altówki i powtarzają go skrzypce w oktawie. Kadencja zwodnicza wprowadza niespodzianie fortissimo motyw nowy, przerywający pogodny dotąd nastrój Andante—motyw, który następnie stanowi główny temat IV-ej części symfonji. Powtarzany w najrozmaitszych tonacjach i przemianach stanowi rodzaj wstawki, prowadzącej znowu do I-go tematu (altówki, wiolonczele, fagoty), który następnie w rozszerzonej nieco formie podejmują skrzypce i prowadzą go szeroką falą melodji, napotykając znowu na owo jakby jakieś fatalistyczne hasło — główny motyw Andante; motyw ten milknie jednak niebawem, a z urywków tematu kantyleny (rozpoczynającej po wstępie część II) zbudowane zakończenie kończy pogodnie ten ustęp symfonji.

Scherzo (3/8 Molto vivace, g-mol), utrzymane w tajemniczym nastroju jakiegoś „Snu nocy letniej“, jest w barwnej i charakterystycznej instrumentacji nieporównane. Motyw I mieniący się ustawicznie barwami przeróżnych harmonji, powtórzony kilka razy jest doprowadzony przez crescendo chromatycznie w górę wstępującej gamy smyczków i dętych drewnianych instrumentów do fortissima, w którem niespodzianie a po mistrzowsku wpleciony odzywa się w puzonach i basach temat I-ej części symfonji odpowiednio rytmicznie zmieniony. Trąbka z tłumikiem, następnie flety koloryzują przedziwnie ten motyw, stanowiący temat poboczny scherza, utrzymanego zresztą w formie Ronda. Powrót do g-mol i do motywu I jest, z małemi zmianami, powtórzeniem całego początku. Po raz trzeci powracający motyw I zwiastuje już zbliżający się koniec części, utrzymany w ciągłem crescendo i polegający na coraz subtelniejszem zanikaniu rytmiki tematu I, aż wreszcie chromatyczna gama skrzypiec (pianissimo) jak lekki powiew zefiru rozwiewa obraz tego fantastycznego tańca elfów i chochlików.

Ostatnia część (2/4 D-dur, allegro con fuoco, ma non vivace) rozpoczyna się jednym z tematów 2-iej części symfonji, który występuje tu o charakterze wesołym, przypominającym rytmy krakowiaka i jest organicznie spleciony z tematem II pierwszej części dzieła. Temat w różnorodnem obrobieniu powtarzany kilka razy (część ta utrzymaną jest równie jak poprzednia w formie Ronda) łączy się z tematem pobocznym w A-dur, również o charakterze pogodnym, a rytmicznie spokojniejszym. Kilka modulacji przy ciągłem opracowaniu kontrapunktycznem tematów dotychczasowych prowadzi do drugiego tematu pobocznego, który dopiero teraz zmienia pogodny dotąd nastrój tej części, a jest dokładnem przypomnieniem 2-go tematu I-ej części. Podejmowany kolejno przez wszystkie prawie grupy instrumentów w ciągłem crescendo ustępuje, kiedy powrót do tonacji D-dur fortissimo w całości I-szy temat sprowadza.

Obecnie następuje już tylko mniej więcej dokładne powtórzenie poprzedniego porządku tematów z uwzględnieniem zmian tonacji przyczem temat II nabiera więcej



uroczystego niż melancholijnego charakteru przez zmianę tonacji na dur. Temat I występujący całą siłą orkiestry, a wreszcie jak trjumfalna fanfara (w blasze) brzmiący motyw z części I-ej kończy czwartą i ostatnią część tego pięknego dzieła.

2. **Sergjusz Rachmaninow**. „Wyspa umarłych". Poemat symfoniczny według obrazu A. Böcklina. Op. 29.

(H. O.). Żadne z dzieł malarzy współczesnych nie podniecają tak silnie fantazji twórczej muzyków, jak bajeczne w swoich pomysłach realistycznych a tak nierealnych—drgające ciepłym kolorytem barw—przedziwne w nastroju obrazy Böcklina.

Oprócz szeregu drobniejszych utworów (wśród których należy wymienić piękny utwór fortepjanowy Ludomira Różyckiego: „Igraszka fal")—istnieje cała Böcklinowska Symfonja Hauseggera (na tle cyklu obrazów mistrza z Bazylei), a obecnie przybyło dzieło znakomitego rosyjskiego kompozytora, stworzone pod wrażeniem „Wyspy umarłych". Któż nie zna obrazu Böclina — tej przykuwającej do siebie potężnym, żywiołowym nastrojem kompozycji; wśród ciemno-zielonych fal morskich, otoczone ciemnymi cyprysami wznoszą się białe mury tajemniczego uroczyska śmierci; zda się, że od tej pustki wieje cisza złowroga—przerywana jedynie pluskiem wiosła samotnej łodzi—zdążającej z łupem ku czarnym czeluściom bramy śmierci.

Rachmaninow nie pragnął stworzyć dzieła programowego—choć prawdopodobnie fantazja jego wysnuła z obrazu Böcklina jakiś idejowy podkład — który mu podyktował tę a nie inną formę muzycznego poematu; nie zdradza jej jednak słuchaczowi, każąc jedynie czysto muzycznych doznawać wrażeń—dając przepysznie uchwycony nastrój jakiejś bezimiennej tragedji, której kołyszący—nierówny rytm na $^5/_8$ (zmieniający się na chwilę w środkowej części), specjalne nadaje piętno.

3. **S. Rachmaninow** (ur. 1873) 3-ci koncert fortepjanowy d-mol op. 30 (poświęcony J. Hofmanowi).

Trzeci koncert Rachmaninowa pochodzi z tego samego okresu czasu co druga symfonja e-mol op. 27 (grana w Warszawie) i poemat symfoniczny „Wyspa umarłych" op. 29. Koncert wykonywany był dotychczas przez autora w Moskwie i Petersburgu i spotkał się z bardzo pochlebną oceną krytyki fachowej. Cytujemy jedną z opinji krytyki petersburskiej: „Część pierwszą dzieła cechują przecudne tematy liryczne; twórca pisząc tę część był jeszcze pod wrażeniem „Wyspy umarłych", nastrój więc poematu symf. udzielił się tej części koncertu. Za to część II (Intermezzo) tchnie świeżością, słychać niemilknące śpiewy, z piersi wydobywa się oddech swobodny, nietamowany. Finale - to swego rodzaju Carillon, tylko te niewidzialne dzwonki i dzwoneczki nie dzwonią bynajmniej z powodu jakiegoś radosnego wydarzenia, to powód zupełnie inny..." Partytura koncertu przedstawia się nadzwyczaj interesująco. Trudną partję fortepjanową znać że pisał kompozytor-pjanista, znający doskonale instrument, przytem traktowana jest od początku do końca nadzwyczaj interesująco. Instrumentacja zdradza doskonałego symfonika, mistrza palety orkiestrowej. Całość dzieła robi wrażenie najbardziej dodatnie. Niema w niem nic wyszukanego, nic nienaturalnego, koloryt harmoniczny nadzwyczaj ciekawy, przytem nie banalny, ani zbyt robiony. Te zresztą przymioty są własnością talentu Rachmaninowa: nie czyniąc żadnych koncesji na rzecz banalności i unikając starannie kakofonji jest zawsze interesujący, jest zawsze sobą.

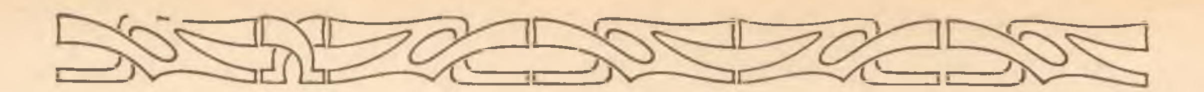
Dr. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

Franciszek Liszt i jego czyn.

(Szkic syntezy).

(*Dokończenie*).

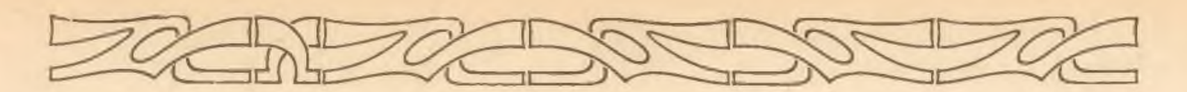
Podobnie jak harmonja, tak i rytmika lisztowska odsłania muzyce nowe widnokręgi: skomplikowane takty, zmiany rytmiczne, polirytmja, daleka od utartego schematu, zacierają ściśle oznaczone granice i właściwości rytmiczne i nadają linji rytmicznej miękkość i kapryśną zmienność, posłuszną odruchom podniety nerwowej i naginającą się do najlżejszych podmuchów woli. Tę szczególną zdolność przystosowania się do psychicznego wyrazu, oddania bez reszty wszystkich pierwiastków uczuciowych, posiada lisztowska *melodja*, mimo skomplikowania niezwykle naturalna, wprost patrjarchalna, sama wpadająca w ucho: dowodem imponujący i potężny nieugiętą konsekwencją motyw „Fausta", a przecież prosty i pełen logicznej symetrji. Czasem melodja Liszta uderza wprost w ton ludowy, uroczy naiwną szczerością, jak np. w „*Preludjach*", osnutych na tle poematu Lamartina. Czasem zaś szeroka wstęga melodji zwęża się nagle i przeobraża w recitativo instrumentalne, nie oparte nawet na podstawie harmonicznej, by nie prysnął czar powiewnej lekkości lub w chwilach ekstatycznego napięcia przeradza się w patetyczny wykrzyk



albo inne pierwotne głosy muzycznej retoryki. Na twórczości Liszta opiera się jak na barkach olbrzyma cały rozwój muzyki nowoczesnej; świadomie czy nieświadomie nawiązał do jego zdobyczy każdy artysta. W rzeczywistości *nie Wagner*, lecz *Liszt* stał się przez wysubtelnienie i przeduchowienie techniki muzycznej odkrywcą nowych światów, występując samodzielnie jako dojrzały artysta już wtedy, gdy Wagner stawiał zaledwo pierwsze kroki na polu twórczości; co więcej sam Wagner przyznawał, że zaczerpnął z utworów Liszta niejednego motywu do własnych dzieł: dowodem znany cytat w „Parsyfalu" zaczerpnięty ze wstępu do „Dzwonów katedry Strassburskiej" Liszta.

O ile historyczne stanowisko obydwuch mistrzów mieści w sobie wiele analogji, o tyle w charakterze ich indywidualności występują zasadnicze różnice i kontrasty: Wagner bezwzględny i brutalny w walce, niewyczerpany w wyszukiwaniu środków, wiodących go do celu, posuwa egoizm, znający jedynie własną sprawę, do możliwych granic; Liszt wytworny, pełen arystokratycznego wdzięku i kultury bez cienia samolubstwa ma w sobie coś z renesansowego księcia, osłaniającego skrzydłem opieki swej i wpływem talenty nowe, oddaje sztukę swą w pełną poświęcenia służbę dziełom obcym, nie uchylając się od czynu i żywego słowa dla szlachetnej propagandy: jako dyrygient na dworze wejmarskim wykonywa po raz pierwszy utwory Wagnera (Tannhäuser, Lohengrin), Schumanna (Manfred), Berlioza (Cellini), Corneliusa, z dziwną intuicją wżywając się w ich ducha, zapomocą fortepjanowych transkrypcji popularyzuje mistrzów klasycznych i dzieła współczesnej sobie epoki, w pismach pełnych polotu i natchnienia oświetla pod kątem subjektywnych wrażeń z przedziwnem odczuciem krytycznem pierwiastki obcej twórczości; jego książka o Chopinie wprowadza nas w misterje chopinowskiego ducha: czuje się, że to pisze genjusz o genjuszu. Własnym dziełom nie poświęcił Liszt ani jednego słowa: milczał dumnie z wiarą w moc swoich dążeń i w przekonaniu, że go przyszłość zrozumie i odczuje. Wskutek swojej wszechstronnej działalności i jako wirtuoz, dyrygient, krytyk, nauczyciel Liszt zanadto się rozpraszał, nie mógł dojść do koncentracji, stąd jest w twórczości jego pewna niejednolitość, niewspółmierność pomiędzy koncepcją a wykonaniem: podczas gdy twórczość Wagnera przedstawia się jak olbrzymi jednolity kosmos o subtelnej, a przecież niezwykle prostej i konsekwentnej strukturze, podczas gdy jedno dzieło organicznie wypływa z drugiego i wzajemnie się dopełnia, to twórczość Liszta ma raczej charakter fragmentaryczny, improwizacyjny: wprawdzie wszystko płynie bez widocznego wysiłku, czuć dyonizyjski pęd natchnienia, ale dzieło *w pomyśle* genjalne, przyobleczone w szatę czynu traci, staje się szkicem, nie daje wrażenia wykończonej całości. Ta jaskrawa dysproporcja między ideą a czynem uderza w utworach Liszta, które utrwaliły jego znaczenie historyczne i wywarły najgłębszy wpływ na przyszły rozwój muzyki: „*symfoniczne poematy*" poruszają najgłębsze problemy myśli, starają się odtworzyć i wcielić w formę słyszalną idealne światy, zrodzone w wyobraźni, znaleźć dla nich w muzyce równoważnik duchowy; mimo głębi, siły wyrazu, patosu, rozległości horyzontu jest w nich niezaprzeczony rozdźwięk między pomysłem a wykonaniem, forma i treść nie zawsze się zlewają w kosmiczną całość: twórcza siła artysty mimo swego żywiołowego rozpędu nie zdołała przełamać zakreślonych sobie granic (najwymowniejszym dowodem: symfoniczny poemat „Hamlet").

Bogactwo najróżnorodniejszych sytuacji, daleki świat poetyckiej myśli, potężna skala uczuć, wypełniających duchowy widnokrąg Liszta nie dały się pomieścić w ramach schematycznej formy, stworzonej przez symfoników dawniejszych. Już Beethoven, odsłoniwszy muzyce nieogarnione sfery ducha, zerwał ciasne szranki i wyzwoliwszy się z krępujących jego namiętną fantazję więzów, rozbił dawniejszą formę sonatową a stworzył nowe środki formalne dla odtworzenia duchowej treści i nowego nastroju muzycznego. Liszt poszedł o krok dalej: tradycyjną formę klasycznej symfonji jako kompozycji cyklicznej zachował jeszcze w muzyce do „Fausta" i „Boskiej komedji", w których idąc śladem beethovenowskiej 9 symfonji wprowadza na miejsce ostatniej części chór wokalny, splatający się z poprzednimi ustępami instrumentalnymi w organiczną całość; lecz poszczególne części obydwuch symfonji noszą już osobne programatyczne tytuły. Dopiero gdy rozchodziło się o konsekwentne przeprowadzenie jednej zasadniczej myśli poetyckiej, o odtworzenie subjektywnych wrażeń, nastrojów i uczuć, słowem o przelanie w żywy dźwięk wewnętrznego procesu psychicznego, lub gdy trzeba było snuć myślowe przędziwo „programu" i z precyzją oddać jego treść uczuciową, wówczas forma sonatowa, krępująca swobodny lot wyobraźni stawała się za ciasna i zbyt schematyczna, by stanowić równoważnik duchowego wyrazu: Liszt przeistoczył muzyczną budowę formy sonatowej, związał poszczególne ogniwa w zamkniętą całość i w miejsce czterech luźnych części



cyklicznych postawił jeden jedyny obraz muzyczny jakby jednolity organizm, którego wewnętrzna struktura zawisła nie od skostniałych dogmatów tradycyjnej techniki, lecz od poetyckiego lub malarskiego nastroju. „Symfoniczne poematy“ Liszta nadały długo zwalczanej muzyce „programowej“ prawo obywatelstwa w dziedzinie twórczej. Liszt wniknął w istotę tej muzyki o wiele głębiej aniżeli Berlioz: podczas gdy jeszcze u Berlioza wiążę muzykę zbyt szczegółowy, konkretny program i na pierwszy plan wysuwa się pierwiastek opisowy—malarski, starający się wprost dźwiękiem wiernie ilustrować zewnętrzne szczegóły i realne wydarzenia (kierunek, który zniżył się później do płytkiego, pseudopoetyckiego „weryzmu“), to Liszt, wyniósłszy muzykę na idealne wyżyny, czyni ją wyłącznie wyrazem duszy, subjektywnych wrażeń i nastrojów lub symbolem ogólnych idei i uczuć, stwarza poemat, utkany z dźwięków, mający w duszy słuchacza budzić współdźwięczny ton uczuciowy, wprawiać go w ten sam nastrój psychiczny, w jakim znajdował się artysta w chwili tworzenia, gdy pod wpływem wewnętrznej pobudki starał się muzyką odtworzyć to, co poruszało struny jego wrażliwej duszy: „Tasso“, „Prometeusz“, „Faust“, „Dante“, „W górach“, „Hungaria“, „Hunnenschlacht“—to fragmenty jednego dramatu, ociekające krwią strzępy własnego serca, szarpanego bolesną walką niepokoju, to znowu pogrążonego w marzycielskiej tęsknocie lub wchłaniającego w samotnej ucieczce z życia ukojne tchnienie potężnej przyrody.

Ostatnim czynem, zamykającym twórczość Liszta, jest *odrodzenie muzyki kościelnej*, wyrosłe z gorących uczuć religijnych, których nie zdołały stłumić orgjastyczne trjumfy powodzenia. Prąd religijno-mistyczny nurtował głęboko w duszy Liszta; myśl wstąpienia do zakonu, kiełkująca nawet w okresie olbrzymich sukcesów paryskich, nie opuszczała go nigdy, aż w końcu u schyłku życia przeoblekła się w czyn: Liszt przyjął święcenia kapłańskie i aktem tym oddał swą sztukę w służbę kościoła. Na ten krok wywarła potężny wpływ duchowy wierna towarzyszka Liszta, Karolina z Iwanowskich Sayn—Wittgensteinowa, Polka, kobieta o wyjątkowych zaletach serca i umysłu, mistycznie nastrojona autorka dzieł religijno-filozoficznych („Christianisme et Buddhisme“, „Réligion et monde“.

Religijna muzyka Liszta—to synteza przeszłości i sztuki nowoczesnej; muzyka kościelna, która swój najgłębszy wyraz znalazła w dziełach Palestriny, z czterowiekowej oddali rzuca na nią swe promienie, ozłocone blaskiem gasnącego słońca; równocześnie wszystkie zdobycze formalne i środki techniczne nowoczesnej muzyki zespala Liszt natchnioną siłą twórczości i używa ich, by oddać najgłębsze misterje ludzkości („Chrystus“) lub odmalować żarliwą askezę rozmodlenia („Legenda o św. Elżbiecie“): obok archaistycznej homofonji dawnych chórów à capella, obok średniowiecznych intonacji, litanji i hymnów spotykamy skomplikowane obrazy monumentalne, olśniewające przepychem barw i środków instrumentalnych. Religijna muzyka Liszta spływa się z owym nastrojem mistycznym, który jako reakcja pozytywizmu i materjalizmu w dziedzinie myśli przenikać począł naszą kulturę u schyłku XIX wieku, zaś w sztuce po epoce naturalizmu wypłynął jako prąd idealistyczny, w symboliźmie i metafizyce znajdujący swój wyraz; nastąpiło pogłębienie i uduchowienie sztuki, starano się odtwarzać najbardziej skomplikowane przejawy psychiczne, pełne subtelnych odcieni, sięgano poza zmysłową ułudę rzeczywistości (Maeterlinck), zwrócono się do wzorów dawniejszych, do sztuki quattro-centa (Burne Jones, Rosetti), do prymitywnych form starych drzeworytów, nawiązano do tendencji romantycznych, wskrzeszono ducha średniowiecznej cudowności i religijności (Wagnera „Parsifal“, Cezar Franck).

Na polu dramatycznym nie szukał Liszt wawrzynów. Jedyna próba młodzieńcza „*Don Sanche*“, jednoaktowa operetka (1825), której partyturę odnaleziono przed kilku laty, stworzona pod widocznym wpływem Aubera i Rossiniego, ani pod względem dramatycznego i psychologicznego wyrazu, ani w technice, melodji lub instrumentacji nie zapowiada późniejszego twórcy „symfonicznych poematów“. Natomiast w rozwoju nowoczesnej pieśni odegrał Liszt wpływową rolę: wszystkie zdobycze harmoniczne i rytmiczne współczesnej muzyki oddal na usługi poetyckiego wyrazu, melodję głosu spoił nierozerwalnym węzłem z partją fortepjanową, w której zamknął niesłychane bogactwo treści; niektóre pieśni wzrastają do rozmiarów lirycznego poematu, porywającego siłą charakterystyki, dramatycznym patosem, czarownym kolorytem harmonji („Lorelei“), w niektórych zaś uderza nadzwyczajna i nieprześcigniona prostota, działająca urokiem poezji i siłą nastroju („Veilchen“, „Es muss ein Wunderbares sein“).

Wobec mieniącej się tysiącem barw wszechstronności Liszta trudno o zwięzłą syntezę jego czynu i ujęcie jego indywidualności w konwencjonalne formuły. W ewo-



lucji duchowej Liszta wyśledzić można wyraźną linję rozwojową: twórczość jego wzbijała się stopniowo na wyżyny, by w końcu z wyniosłej perspektywy ogarnąć jaknajdalsze widnokręgi i wskazać przyszłości nowe drogi; twórczość jego wzbogaciła niezwykle środki muzycznego wyrazu, objęła nieskończoną skalę uczuć od mistycznej ekstazy modlitwy do wybuchów gwałtownej namiętności, od smutku i żalu do śmiechu i wesela, w służbę myśli wprzęgła wszystkie style przeszłości i położyła podwaliny, na których wzniósł się potężny gmach muzyki dzisiejszej.

TERESA PANIEŃSKA.

O ruchu muzycznym w Poznaniu od r. 1800—1830.

ROZDZIAŁ II.

Jak w umiejętności łączenia się w towarzystwa pod sztandarem muzyki, tak i w szukaniu sławy i dochodów z talentów muzycznych poza granicami kraju, wyprzedzili nas Niemcy.

W długim szeregu 95 koncertantów, którzy między r. 1800 — 1830 Poznań nawiedzili, znajdujemy zaledwie *siedmiu* Polaków. A przecież Warszawa musiała była już w tym czasie wykształcić spory zastęp śpiewaków, śpiewaczek i muzyków, mając od dawna takich nauczycieli jak Montbrun [1]) i de Santis [2]). Wiemy od Karasowskiego [3]), że już w r. 1783 dał Bogusławski Warszawie w tłumaczeniu polskiem Jana Paisellego „Fraskatankę“, Sallierego „Szkołę zazdrosnych“ i Cimarozy „Włoszkę w Londynie“ i że od r. 1810 do 13 wystawiono tamże około 70 większych i mniejszych oper. Był więc dostateczny zastęp sił polskich i bezwątpienia byłoby ich Poznańskie słuchało z większem zadowoleniem, niż wszystkich Włochów, pseudo-Włochów i Niemców. Przyczyna omijania Poznania nie leżała też w małych zyskach, jakich artyści spodziewać się mogli w mieście, zrujnowanem wojnami, pożarami i corocznemi niemal powodziami. Z polemiki „Gazety Poznańskiej“ z „Gazetą Warszawską“ w r. 1823 [4]), z okazji koncertu Lipińskiego, dowiadujemy się bowiem, iż „artyści stąd sądkami przez pocztę talarki wyprawiali“. Przypuścić więc możnaby, że jak teatrowi polskiemu tak i artystom Polakom rząd stawiał różne przeszkody i mnożył trudności, popierając natomiast skutecznie obcych.

Był to może jeden ze środków giermanizacyjnych, nazwanych urzędowo: środkiem podniesienia kultury miejscowej. Widzimy tedy na estradach sal koncertowych miasta Poznania przeważnie Niemców solistów wszelkiego rodzaju i najrozmaitszej wartości artystycznej.

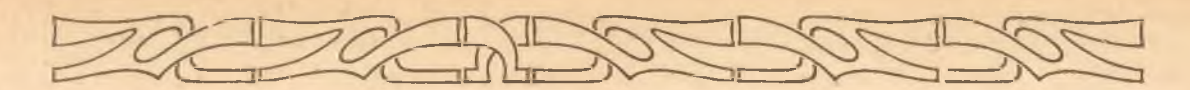
Grają oni na skrzypcach, flecie, „basetli“, gitarze, na fortepjanie, harmonice, harfie, oboju, na fagocie, klarynecie, pananlonie [5]) a nawet w r. 1815 mamy tu koncerty instrumentalne *bez* instrumentów!

O pierwszych kilku koncertach prócz wzmianki, że się odbyły, nie podają źródła nasze dokładniejszej wiadomości. Były to: w r. 1801 koncert wokalny pana i pani Martini [6]) i koncert śpiewaczki Teresy Cerni [7]). W r. 1802 koncert skrzypka Doyera [8]), w r. 1803 koncert fletrowersisty. Vogla [9]) na pogorzelców i r. 1804 koncert na skrzypcach panny Gerbini i M. Brauna również na pogorzelców [10]).

W następnym roku 28-go lutego i 24 marca koncertuje Jędrzej Masłowski, „na wielkiego mechanika stworzony ale nieusposobiony“ miejscowy zegarmistrz, na

---

1) Karasowski: Rys historyczny opery polskiej str. 179.
2) Tamże str. 264.
3) Tamże str. 200, 201, 214.
4) Nr. 59.
5) Flet z kilkoma tonami niższymi niż zwykle.
6) Jarochowski: Wspomnienia z czasów Prus Południowych str. 288.
7) Tamże str. 297.
8) Tamże str. 306.
9) Tamże str. 309.
10) Tamże str. 360.



„przez siebie wynalezionym instrumencie klawikordowym harmoniką zwanym“ [1]). Prócz niego dają koncerty pp. Kalmus i Niksch, kameralni muzycy księcia Saskiego i śpiewacy Jäger i Kuttner [2]).

W r. 1806 p. Weissberger popisuje się grą na żelaznej harmonice, a 23-go i 26-go czerwca t. s. r. dają koncert na skrzypcach i fortepjanie bracia Pixis z Mannheimu. Przyłączył się do nich skrzypek Karol Möser i dwukrotnie koncert urządza. Na jednym z nich śpiewa jakaś amatorka duet z p. Möserem [3]).

Koncerty te anonsują się w Gazecie Prus Południowych mniej więcej w taki sposób: „Na powtórne żądanie wszystkich tutejszych przyjaciół muzyki, Imć Pan Möser, król. pruski skrzypek i bracia Pixis jutro, w niedzielę dnia 6-go t. m. będą mieli honor, dać jeszcze jedną wielką, muzykalną akademię, na królewskim teatrze, gdzie p. Möser i p. Pixis starszy słyszeć się dadzą z podwójnym koncertem na skrzypcach; także obydwaj bracia Pixis grać będą podwójną sonatę kompozycji P. Himmel, na dwóch fortepjanach. Oprócz sztuk, mających się w szczególności wyrazić w afiszach śpiewać będą jedna z amatorek i p. Möser duet z op. Armide. Bilety wydawać się będą przy Kasie, na pierwsze loże po 16 dgr. na drugą i na parter po 12 dgr., na paradyż po 8 dgr. a na galeryę po 4 dgr. Kasa otwarta będzie od pół do 5-tej. Koncert zacznie się o pół do 7-mej!! W r. 1807 i 8-mym anonsują się koncerty po zmianie rządu na języku francuskim, a więc „un grand concert instrumental et vocal de Mrs. Schwanenberg le 9 Novembre [4]).

W r. 1809 ten sam Schwanenberg inseruje „dokładny koncert“ już po polsku.

Rok 1810 przynosi Poznaniowi 25-go czerwca i 7-go lipca dwa koncerty Augusta Gerke, dyrektora muzyki hr. Hańskiego w Żytomierzu. Gerke był sławnym wirtuozem na skrzypcach, pochodził z Lüneburga [5]).

Koncert drugi odbył się na korzyść ubogich. Na dzień 21 listopada t. r. zapowiada „Gazeta Poznańska“ koncert na waltorniach JP. Wenkel z 8-mio letnim synem, polecając go gorąco publiczności [6]).

Po dłuższej, bo dwuletniej niemal przerwie koncertuje na fagocie dnia 2-go grudnia 1812 „przejeżdżający tędy do wielkiego wojska w znaczeniu kapelmistrza, przy gwardji cesarskiej JP. Jan Chrzciciel Lefevre [7]). W ciągu roku 1813 żaden z solistów nie zawitał do Poznania. Natomiast amatorzy urządzają z nadzwyczajnem powodzeniem koncert na więźniów ostatniej wojny.

Koncert na „basytli“ [8]) daje w r. 1814 znowu Schwanenberg, a Jan Janicki na fortepjanie i na skrzypcach. Bliższych wiadomości o obu tych koncertach w „Gazecie Poznańskiej“ nie umieszczono.

W r. 1815 dnia 28 czerwca zaprasza na swój koncert Karol Mühlenfeldt młodszy, wirtuoza (!) [9]) na fortepjanie i skrzypcach. Redakcja poleca publiczności artystę, powołując się na recenzje pochlebne gazety muzycznej lipskiej. Koncertant ten zyskał widać względy publiczności, gdyż d. 26-go czerwca występuje poraz drugi.

Tego samego roku 1-go lipca dał koncert JP. W. Burow, fletrowersista, jakiego po Dulonie i Voglu Poznań nie słyszał (kiedy tamtych słyszał niewiadomo). Słuchaczów zebrało się jednak tak mało, że referent uważa za stosowne zaapelować do miłosierdzia „publiczności i zachęcić ją do wsparcia liczniejszym udziałem w koncercie następnym ze względu na to, iż koncertant jest—niewidomy“.

---

[1]) Tamże str. 315.

[2]) Tamże str. 316.

[3]) Gazeta Prus Południowych nr. 50, 51, 52, 54.

[4]) Schwanenberg Karol należący w r. 1792 do kwartetu Łukasza Bnińskiego w Sierakowie, stał na wysokim stopniu artyzmu jako wiolonczelista. Ku wielkiemu zdziwieniu i upodobaniu słuchaczy grał pięknie i prawdziwie po polsku, z wielką zręcznością i zupełnem do omamienia naśladowaniem skrzypiec, polonezy zwłaszcza te, które wtenczas najbardziej były w modzie np. Weymarka Polonez F-dur Trio d-mol i Daszkowskiego (Dauck, Czech, którego Cystersi zrobili Dankowskim) ulubiony powszechnie Polonez A-dur, Trio a-mol. „Uczniem Schwanenberga był Poznańczyk Neyzert, często popisujący się w epoce Prus Południowych, właściciel składu instrumentów muzycznych“. „Gazeta Poznańska“ nr. 26 z d. 31/I 1844.

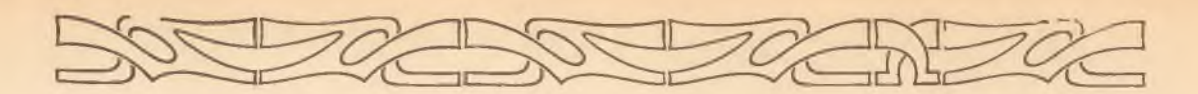
[5]) „Gaz. Pozn.“ nr. 50, 54.

[6]) „Gaz. Pozn.“ nr. 93.

[7]) „Gaz. Pozn.“ nr. 97.

[8]) „Gaz. Pozn.“ nr. 48.

[9]) „Gaz. Pozn.“ nr. 49.



Odezwa powyższa widocznie odniosła skutek pożądany, skoro wspomniany Burow koncertuje 15-go lipca drugi raz, a 1-go sierpnia po raz trzeci. Ten ostatni „wielki instrumentalny i wokalny koncert“ odbył się z udziałem i przy pomocy łaskawej amatorów muzyki.

Na żart z publiczności, czy na szopkę jarmarczną zakrawa następujące ogłoszenie zamieszczone w nr. 61 Gazety W. Ks. Poznańskiego: „Przybyła tu w tych dniach kompanja, zaleca się wysokiej szlachcie i szanownej Publiczności muzyką bez instrumentów, naśladując klarynety, puzony, fagoty i t. p. oraz mimicznem gestowaniem niektórych oper. Gdy muzyka ta nigdy nie była słyszaną, spodziewamy się przeto sprawić prawdziwą zabawę Szanownej Publiczności“.

Anons ten powtarza się jeszcze w nr. 62-gim.

Rzeczona kompanja, składająca się z pięciu żydów, popisywała się i w Warszawie i w wielu miastach, a była ona inwencją ks. Radziwiłła Panie Kochanku. Zebrał on był sobie z dziwactwa cały chór żydowskich muzykantów, z których każdy grał bez instrumentu t. j. naśladował go gardłem. Podczas powstania książę za granicę wyjechał, a szczególna jego kapela rozpierzchła się, szukając zarobku po różnych miastach dawaniem swoich oryginalnych koncertów.

W „Ruchu Muzycznym“ nr. 18 z r. 1859 zamieszczono korespondencję pewnego Niemca, przedrukowaną z „Allgemeiner Musikalischer Zeitung“ z r. 1805, w której czytamy co następuje: „W ogólnem do muzyki zamiłowaniu Polaków, znakomity udział biorą Żydzi, czasem w szczególniejszy sposób. Spotkałem raz chór żydowskich muzykantów, wykonywujących muzykę taneczną wybornie, wprawnych jak studenci z Pragi czeskiej Szczególniej poloneza grają doskonale, w duchu tak prawdziwie polskim, jak nie zdołają nawet lepsi artyści zagraniczni. Raz przybyła do naszego dworu kompanja żydowskich muzykantów, wcale niezła i szczególniej godna uwagi dlatego, że muzykant, wykonywujący bas, nie miał instrumentu; naśladował go gardłem tak wybornie, że nie patrząc przysiądzby można, że się słyszy doskonałego basetlistę Pomagał sobie naciskając gardło, to wielkim, to wskazującym palcem, jednak nie bez pewnego wysilenia, bo czasem cały aż siniał od tego grania, które przecież brzmiało pięknie, piękniej niż u niejednego prawdziwego basetlisty“.

Na pochwałę estetycznego zmysłu Poznańczyków dowiadujemy się jednak, że koncerty te nie podobały się wcale.

Dnia 2-go sierpnia 1815 r. ma się odbyć koncert w teatrze „głośnej sławy“ wiolonczelisty Bernarda Romberga. „Gazeta WKs. Poznańskiego“ uważa za właściwe przypomnieć przy tej okazji publiczności poznańskiej rocznicę złożenia przysięgi hołdowniczej N. królowi pruskiemu, twierdząc „że nie może być przyjemniejszego wstępu do jutrzejszej uroczystości, jak niebiańską harmonją tonów tego polubieńca (!) Euterpy“. Romberg, przez Niemców nazwany „Romberg jedyny“ wmówił w publiczność przekonanie, że wiolonczela jest w jego i jemu podobnych rękach jednym z najwięcej serce słuchacza przenikających instrumentów“ [1]).

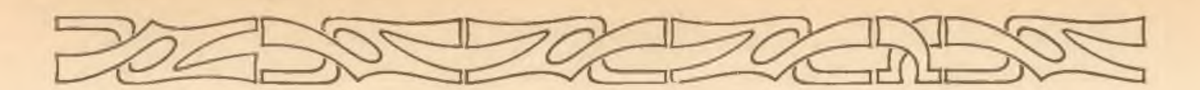
Program koncertu w doniosłem brzmieniu był następujący:

1. Simfonja Mozarta.
2. Koncert Szwajcarski na Basytli uł. i gr. p. B. Romberga.
3. Aria Soprano Righiniego z tow. Basytli śpiewane p. jedną amatorkę.
4. Warjacje ze śpiewów narodowych (?) na Basytlę uł. i gr. p. B. Romberga.
5. Chór z oratoryum Haydna „Stworzenie świata“.
6. Na konkluzję: Andante i Polenez na Basytli uł. i gr. p. B. Romberga.

Z powyższego programu widzimy, że artysta włączył do swego koncertu popis wokalny jakiejś miejscowej amatorki i chór, zapewne Tow. miłośników muzyki.

Manewr ten (często przez artystów ówczesnych stosowany), obliczony na ściągnięcie większego zastępu słuchaczy, dawał amatorom sposobność do popisu, pobudzał ich do gorliwej pracy nad wykształceniem talentów, a publiczności dostarczał miłego urozmaicenia, kształcąc zarazem jej sąd i zmysł muzyczny sposobnością porównania koncertantów. W tym samym roku 9-go września prof. Sejdler daje wielki koncert na flecie, 3 listopada zaś Ignacy Schuppanzigh, koncertmistrz z Wiednia, popisuje się grą na skrzypcach a żona jego śpiewem. Recenzja tego koncertu jest nadzwyczaj zajmującą— umieszczam ją więc w całości. [2]): W danym d. 3 listopada na sali redutowej koncercie

[1]) Gazeta Poznańska nr. 26 r. 1814.
[2]) Gaz. W. Ks. Poznańskiego nr. 89.



JP. Schuppanzigh, kapelmistrz i koncercista z Wiednia, nietylko usprawiedliwił, ale przewyższył oczekiwania, do których upoważnił, dając się pierwszy raz słyszeć podczas danej d. 3 z. m. przez „Miłośników sztuki dramatycznej“ reprezentacyi na korzyść ubogich. Podczas koncertu złożonego z „Koncertu i Potpourri“ Kreutzera i „Waryacyów“ (!) Rodego potrafił JP. Schup. w wielorakim względzie wzbudzić wzniosłe wrażenie tak w umyśle czciciela muzyki, jako też właściwego jej znawcy. Co się naprzód tyczy osobistego talentu tego wirtuozy (!) mieliśmy sposobność poznania w nim mocnego i biegłego skrzypka podług tak nazwanej szkoły Nardyniego. Żywość w graniu, pełność, dobitność i czystość tonu, zadziwiająca szybkość w allegro wprawiająca w zachwycenie przyjemność w adagio, to są prawdziwe zalety, któremi JP. Schup. celuje, a które przy jego rzadkiej, jak sam talent skromności, tem piękniej się wydają. Jej królewiczowska mość ks. Ludwika Pruska, zaszczyciła koncert swą obecnością ze swoim dostojnym małżonkiem Namiestnikiem. Ten dokładny znawca sztuk nadobnych a mianowicie muzyki, której sam zbywające chwile z najmilszą poświęca rozkoszą, nie oddalił się z sali, aż gdy zasłużone oddał artyście pochwały. Zgromadzona publiczność okryła go licznym oklaskiem, lubo nie zebrała się tak licznie ile na to tak znakomity wirtuoza (!) zasługuje. Szczególniej właściwym JP. Schup. żywiołem jest muzyka kwartetowa wyższego rzędu. Już oddawna pisma publiczne wysławiały go jako doskonałego artystę w tym rodzaju najpiękniejszej dla znawców muzyki. Oprócz domu Namiestnika, u którego miał zaszczyt JP. Schuppanzigh popisywać się w muzyce kwartetowej przez kilka wieczorów, dał się słyszeć także kilka razy w gronie dobranych znawców i przyjaciół muzyki i wzbudził w nich najzupełniejsze przekonanie, iż nie napróżno czytali obcych zdania o tem, co teraz sami słyszeli. Śmiało powiedzieć możemy, iż sławny Haydn, który podług swojego ducha wprawiał sam JP. Sch. do swej nieśmiertelnej jak on muzyki kwartetowej, żyje w exekucji dzieł jego, przez tego wybornego kunstmistrza. Wielu życzyło sobie, żeby p. Sch. dał jeszcze jeden koncert, lecz mimo pewność większej niż z pierwszego korzyści, obowiązki jego w Wiedniu zbyt krótki mu jeszcze tylko zostawiając czas podróżowania, nie dozwoliły mu spełnić ich równie szczytnych jak jego chęć życzeń“.

Koncert ten z dotychczasowych był, zdaje się, najartystyczniejszym, publiczność była w całej pełni zadowolona, ale i artysta mógł być kontent z przyjęcia.

C. d. n.

Międzynarodowy kongres muzyczny w Rzymie.

(Uwadze muzyków polskich polecamy).

Jak wiadomo, w kwietniu r. b. odbędzie się w Rzymie międzynarodowy kongres muzyczny. Czy muzycy polscy przyjmą w nim udział? Na to pytanie dadzą nam odpowiedź łaskawie otrzymane od p. Kazimierza Wiktora informacje.

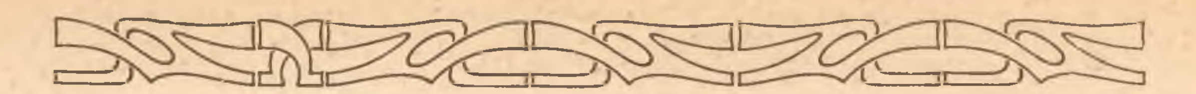
Chcąc zbadać kwestję ewentualnego samodzielnego udziału Polaków w międzynarodowym kongresie muzycznym w Rzymie — pisze do naszej Redakcji p. Wiktor, — zwróciłem się po informacje do profesora Barini'ego.

Profesor Barini, wysoki urzędnik w ministerstwie wojny, profesor Akademji St. Cecilia i jeden z najwybitniejszych krytyków muzycznych włoskich, jest znanym naszym przyjacielem. On to, zeszłego roku, przy inicjatywie p. Darowskiego, tutejszego korespondenta pism polskich, wygłosił odczyt publiczny o Chopinie, czem przyczynił się nie mało do sprostowania błędnego we Włoszech mniemania co do przynależności narodowej Chopina.

Dowiedziawszy się o celu mojej wizyty, udzielił mi następujących mniej więcej wyjaśnień:

Międzynarodowy kongres muzyczny w Rzymie odbędzie się pod patronatem rządu włoskiego, który, zapewniając Komitetowi pomoc materjalną i moralną, zastrzegł sobie wpływ na sprawy kongresu.

Zaproszenie do udziału w kongresie wygotowane zostało w drodze dyploma-



tycznej za pośrednictwem włoskiego ministra spraw zagranicznych, który wystosował odpowiednie noty do pojedyńczych rządów.

Oczywiście, przy zachowaniu podobnego postępowania pominięte zostały narody pozbawione samodzielności państwowej. Jak wiadomo, między członkami Komitetu jest także Paderewski, figuruje jednak jako przedstawiciel Rosji. Pierwszymi, którzy zaprotestowali przeciw takiemu upośledzeniu byli Finlandczycy.

Profesor Barini, na moje przedstawienie sprawy, obiecał poruszyć na najbliższem posiedzeniu Komitetu organizacyjnego kwestję samodzielnego udziału Polaków w kongresie, nie tając jednak wcale trudności, jakie owa sprawa przedstawia ze względów dyplomatycznych, właśnie dlatego, ponieważ kongres stoi pod patronatem rządu. Doradził mi przytem przedłożenie komitetowi krótkiego memorjału na piśmie, podającego argumenty uzasadniające nasze żądania.

Nie uważając się za powołanego do podobnie oficjalnego występowania, poruszam tę kwestję na łamach „Przeglądu muzycznego" w przypuszczeniu, iż może polskie sfery muzyczne uznają za stosowne skorzystać z tej wiadomości.

Sądzę, że gdyby nawet starania miały pozostać bez rezultatu, byłyby wskazane jako manifestacja naszych praw i aspiracji. P. Barini, uważając uzyskanie kompletnej samodzielności za rzecz trudną, proponuje kompromisowe załatwienie sprawy, które takby wyglądało, iż Polacy biorący udział w kongresie, byliby coprawda na programach i sprawozdaniach wliczeni w grupy państwowe, do których politycznie należą, lecz nazwiska ich byłyby zaopatrzone dopiskiem „Polonia".

Mnie osobiście nie wydaje się to wcale „załatwieniem".

Adres generalnego sekretarjatu kongresu muzycznego w Rzymie jest: Accademia St Cecilia, Roma, via dei Greci, 18.

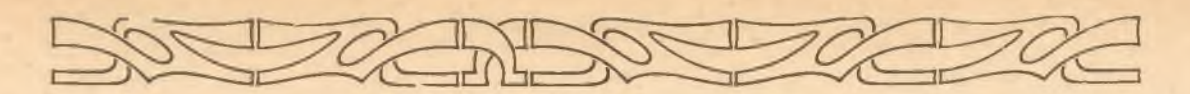
Tyle p. Wiktor. My ze swej strony zwracamy uwagę naszych sfer myzycznych, aby wzorem finlandczyków upomnieli się o swoje prawa. (*Red.*).

KORESPONDENCJE.

Moskwa, w lutym

Koncerty Sergjusza Kusewickiego. Nadzwyczajny koncert pod dyrekcją Ippolitowa-Iwanowa. Ignacy Friedman a krytyka. „Wystawa Muzyczna".

Wielka ilość koncertów w tym sezonie stala się powodem, że syta uczty artystycznej publiczność bywa tylko na koncertach bardziej głośnych artystów. To też na większej części koncertów sale świecą pustkami. Wyjątek chyba stanowią koncerty symfoniczne organizowane przez p. Kussewickiego, które, postawione na wysokiem poziomie artystycznym (co do doboru materjału muzycznego jak i co do sił wykonawczych) zjednały sobie uznanie w szerokich kołach fachowców. Koncert w dn. 22/II wzbudził ze względu na solistę wielkie zainteresowanie w Moskwie i miał duże powodzenie. Program zawierał „Uwerturę" do op. „Wesele Figara" Mozarta, Brandenburski koncert f-dur № 2 Bacha, piękną symfonję 4-tą Brahmsa i na kontrabas solo: koncert A-dur Mozarta i „Kol Nidrei" Brucha. Orkiestrę wzorowo prowadził dyrygient niemiecki Ernest Wendel, solistą był p. Sergjusz Kusewicki. Znany zagranicą z występów jako wirtuoz na kontrabasie, p. Kusewicki (ze względu na wyjątkowe opanowanie tego instrumentu) zasługuje na wzmiankę specjalną. Przekładu obu granych utworów na kontrabas dokonał sam wykonawca i to na ogół dość szczęśliwie. Koncert bowiem Mozarta (napisany w oryginale na fagot) brzmiał w wykonaniu p. K. świetnie i był frazowany stylowo. Z biegłością zadziwiającą odegrał p. Kusewicki ostatnią część koncertu. W drugim utworze „Kol Nidrei" zdumiewał sluchaczy piękną cantileną i głębokością wyrazu. Z utworów orkiestrowych najlepiej były prowadzone przez p. Wendel'a: śliczny koncert brandenburski i pierwsza część symfonji Brahmsa, wywierając silne wrażenie. Dnia tego mieliśmy prawdziwą ucztę duchową. 24/II odbył się ciekawy koncert cesarskiego towarzystwa muzycznego pod batutą dyrektora konserwatorjum, Ippolitowa-Iwanowa. Orkiestra wykonała uwerturę do op. „Don Juan" Mozarta, uwerturę „Rusłan i Ludmiła" Glinki i Meditation op. 25 naszego rodaka prof. Henryka Pachulskiego



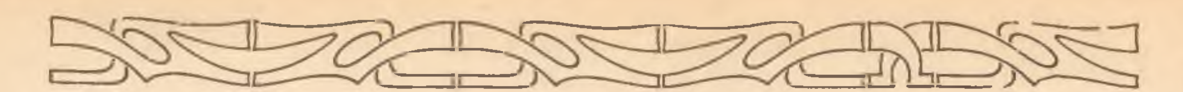
Ten ostatni utwór o nastroju nawskroś lirycznym zjednał naszemu kompozytorowi ogólne uznanie. Solistami byli: p. Nieżdanowa (śpiew), Hoehn (fortepjan) i Slepuszkin (harfa). Uwagę zwrócić należy specjalną na p. Hoehna (laureata ostatniego konkursu imienia Rubinsteina), który odegraniem koncertu Czajkowskiego b-mol i szeregiem utworów solowych rozentuzjazmował audytorjum. Było to poniekąd zrozumiałe: pjanista ten jest wyjątkowo wyposażony przez naturę i rozporządza dobrze rozwiniętą techniką palcową. Odtworzenie koncertu Czajkowskiego cechowało wielkie przejęcie się dziełem; przytem w utworach Chopina wykazał p. Hoehn śliczne pianissima a w etiudzie Liszta—żywiołowy temperament. Stała się za to wielka niesprawiedliwość w ocenie gry naszego rodaka p. Ignacego Friedmana, którego szanowna krytyka przyjęła bardzo nieprzyjaznie. Dodać bowiem tu muszę, że większa część recenzentów tutejszych czuje pewną idjosynkrazję do występów artystów-polaków. I chociaż z licznych koncertów solowych (Clavier—i innych abendów) Chopinowski wieczór Friedmana dn. 26/II zasłużył stanowczo na wyróżnienie, jednak ani krytyka ani nawet publiczność (nie mówię o publiczności polskiej, która z zasady nie bywa tu na koncertach) nie zareagowała odpowiednio tym razem. Pocieszam się jednak myślą, że artystę tej miary co Friedman mało zapewne martwi ten brak uznania u krytyków moskiewskich. Pjanista ten posiada niektóre zalety w wysokim stopniu: miękkie uderzenie, ton pełny, nadzwyczajną siłę i wytrzymałość a przedewszystkiem inteligiencję muzyczną, którą nie każdy pjanista poszczycić się może. Co jedynie mógłbym zarzucić p. Friedmanowi, to pewne dowolności w tempach niektórych utworów (scherzo cis-mol, polonez As-dur) ale i ten zarzut można usprawiedliwić, mając na uwadze wyższe aspiracje pjanisty. Ogólnie biorąc, wykonanie Chopina przez p. Friedmana można nazwać indywidualnem i wysoce subjektywnem. Wymienione wyżej zalety gry p. Friedmana w żadnym razie nie dają prawa do ich przemilczenia nawet ze strony niechętnej krytyki. Przykre są to zaiste warunki!

Wreszcie dn. 28/II mieliśmy koncert zwany „wystawą muzyczną“, na której wykonywane są utwory nowe, nigdzie jeszcze nie grane publicznie. Koncert ten rozpoczęła nowa sonata fortepjanowa F-dur Henryka Pachulskiego, w wykonaniu autora. Nie mogąc się dłużej zatrzymywać nad szczegółową analizą wykonywanych na koncercie tym utworów (co przekraczałoby ramy korespondencji i wymagało specjalnego studjum) zaznaczyć tylko muszę, że sonata H. Pachulskiego, niedawno wydana drukiem, zawiera dużo ciekawych szczegółów harmonicznych i odznacza się jasną i przejrzystą formą. Następnie usłyszeliśmy utwory: Strawińskiego (3 etiudy op. 7), Gunsta [a) Zwei Stimmungsbilder op. 5, b) Heidelbergsche Bilder op. 6], Ziringa i Krejna [a) 4 „Esquisses de la jeunesse“, b) poème F-dur na wiolonczelę i 2 pieśni). Strawiński i trzej ostatni kompozytorowie są to talenty młode, kształtujące się dopiero, a więc nie posiadające jeszcze indywidualnej fizjognomji muzycznej. W utworach jednych przeważa wpływ współczesnej szkoły francuskiej z Debussym na czele (Ziring i Strawiński), inni są pod wpływem modernistów rossyjskich à la Scriabin (Gunst a szczególnie Krejn). W każdym razie znać w ich utworach talent i dobre odczuwanie tła nastrojowego. Resztę przyszłość pokaże. *Aleksander Wielhorski.*

KONCERTY.

Z sali Filharmonji. Koncert Towarzystwa Muzycz.

§ Po trjumfach zagranicą (Berlin, Lipsk, a przedewszystkiem w Pradze) wystąpiła na IX abonamentowym koncercie symfonicznym G. Fitelberga sympatyczna i utalentowana pjanistka — kompozytorka p. Helena Łopuska Wyleżyńska. Koncert Beethovena Es-dur, warjacje Brzezińskiego i „Legenda o św. Franciszku“ Liszta miały w osobie młodej artystki interpretatorkę umiejącą szczerze przejąć się odtwarzanym utworem, posiadającą przytem obok wrodzonej inteligiencji zdolność nadawania dziełu odpowiedniego wyrazu. A nad tem wszystkiem góruje pełnia poezji, połączona z subtelnie stosowanym kolorytem dźwięku i łatwością pokonywania trudności technicznych. Powracając do programu nie mogę nie wyrazić słów pochwały pod adresem p. Brzezińskiego autora „warjacji fortepjanowych“, kompozycji stanowiącej cenny nabytek dla naszej literatury fortepjanowej. Część orkiestrową koncertu wypełniła uwertura Wagnera do op. „Okręt widmo“, „Przygody Sowizdrzała“ Straussa i „Bolesław Śmiały“ L. Różyckiego. Te ostatnie



dzieło ze względu na jego pierwszorzędne zalety i niezrównaną wartość należałoby częściej zamieszczać na programach koncertów symfonicznych.

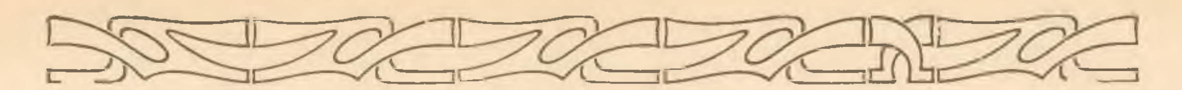
§ Wykonanie IX-ej symfonji Brucknera (VIII wielki abonamentowy koncert symfoniczny) należy do ważniejszych wydarzeń bieżącego sezonu i zasługuje na jaknajpochlebniejsze zaznaczenie tak ze względu na wybór dzieła jak i jego wykonanie naceehowane sumienną pracą przygotowawczą i doskonale odczute przez p. Fitelberga, co korzystnie uwydatniło się w tempach, w ekspresji dynamicznej, w uplastycznieniu główniejszych epizodów i podkreśleniu ważniejszych szczegółów instrumentacyjnych. Symfonji, pomimo nużąca jednostajność nastrojowa (wyjątek stanowi część II) nie zbywa na zaletach pierwszorzędnej miary, a do tych zaliczam przejrzystość tematów, bogatą tkankę polifoniczną i mistrzowską instrumentację, często tylko zbyt przeładowaną. Jako solista wystąpił p. Leopold Godowski pjanista, rozporządzający niezwykłą choć nie wyjątkową techniką palcową. Grał koncert d-mol Brahmsa, Andante i polonez Chopina Es-dur (nie licząc naddatków: etiudy Liszta i Chopina i preluđ Chopina), gra jego jednak była bez głębszego wyrazu (co niezbyt pochlebnie przemawia na korzyść duchowej strony talentu p. Godowskiego) i nie dała wszechstronnej pełni wzruszeń artystycznych.

§ Koncert na rzecz gminy ewang. augsb. (11/III) ciekawy był zarówno ze względu na artystyczny dobór wykonawców (Warszawska ork. symf. pod dyrekcją Fitelberga, panie: Skwarecka, Dulębianka, Leliwa i Żurawlew) jak i zapowiedź pierwszego wykonania poematu symfonicznego p. Piotra Rytla p. t. „Grażyna". Dzieło to powstało jeszcze podczas studjów kompozytorskich i stąd nie zupełnie jest wolne od stron ujemnych (a zbyt wydłużona forma powodująca znużenie, brak spoistości poszczególnych ustępów, nie zawsze interesująca instrumentacja i harmonizacja). Doskonały jest początek poematu i kilka epizodów środkowych; pomysły tematyczne nie grzeszą konwencjonalnością. Czekamy następnego dzieła, które kształtować już będzie ręka więcej doświadczona. *R. Ch.*

§ „Requiem" Mozarta (1/III). W wykonaniu wspaniałego dzieła brał udział chór mięszany (filharmonijny), kwartet wokalny: p. Birnbaumówna (sopran), p. Pietraszewska (alt), p. Dziedzicki (tenor) i p. Szepietowski (bas) oraz prof. Surzyński (organy) i W. O. S. pod dyr. prof. Melcera. Uwzgledniając, że chór składa się przeważnie z sił amatorskich, przyznać należy, iż wykonanie „Requiem" bardzo dobre sprawiło wrażenie i świadczy nadzwyczaj pochlebnie o wytrwałej pracy zespołu i utalentowanego dyrygienta, któremu zawdzięczamy wystawienie arcydzieła Mozarta. Zasługa to niemała, tymbardziej, iż „Requiem" nastręcza wykonawcom poważne bardzo trudności, których opanowanie musiało pochłonąć dużo czasu i energji, przytem dzieło to jest prawie nieznane Warszawie, gdyż, jak się mówi, najstarsi ludzie nie pamiętają wykonania „Requiem" w całości. Z solistów, biorących udział, wszyscy są już znani, należy więc tylko wspomnieć o p. Birnbaumównie, występującej po raz pierwszy. Śpiewaczka ta przedstawiła się bardzo korzystnie, obdarzona jest bowiem ładnym i miłym nadzwyczaj w brzmieniu głosem, przytem traktowanie partji świadczyło o muzykalności i poczuciu artystycznem. Wogóle, kwartet dodatnie sprawił wrażenie, gdyż poszczególne partje, opracowane starannie, tworzyły całość dobrze zespoloną. Koncert rozpoczął wstęp do „Parsifala" Wagnera, który odtworzyła artystycznie orkiestra. Całkowity program powtórzono jeszcze na dwuch koncertach, z czego wnioskować można, iż piękna, poważna muzyka zdobywa sobie u nas coraz liczniejszych wielbicieli. Fakt to bardzo pocieszający.

§ X-y abon. koncert symfoniczny (10/III) pod dyr. Grzegorza Fitelberga zawierał między innemi nieznany jeszcze Warszawie utwór K. Bleyle'a, młodego kompozytora niemieckiego „Pochód biczowników". Dziwne zaiste tytuły wybierają dzisiejsi kompozytorowie, dziwne programy, które jakby ilustruje muzyka. Jeśli tak pójdzie dalej, usłyszymy może w końcu poemat symfoniczny, ilustrujący twierdzenie gieometryczne Pytagoresa, albo teorję doboru naturalnego. Pozostawiając jednak program na stronie i oceniając utwór Bleyle'a pod względem wyłącznie muzycznym, przyznać trzeba, iż kompozycja ta nie jest pozbawiona wartości i, chociaż nie wyróżnia się niczem wybitnym, dodatnie sprawia wrażenie dobrą fakturą, ładną instrumentacją, jednak za hałaśliwą gdzieniegdzie, oraz pewnym rozmachem młodzieńczym w ujęciu całości. Interesujący program koncertu zawierał jeszcze wspaniałą symfonję Brahmsa D-dur, wykonaną artystycznie pod dyr. Grzegorza Fitelberga, klasyczny Concerto grosso Händla i „Bachanalję" Wagnera. *A. Zabłocki.*

* *
*



§ Koncert Tow. Muz. (11/III). Wykonawcami programu byli wyłącznie uczniowie i uczennice szkoły Tow. z klasy prof. Domaniewskiego, Myszugi i Michałowicza. Najlepsze wrażenie sprawił występ chóru solistek, który pod dyr. prof. Myszugi odśpiewał wyjątek ze „Strasznego Dworu“ Moniuszki, wykazując dobry rytm, dokładną intonację i ładne, zgodne frazowanie. Również do klasy prof. Myszugi należy p. Olewska, obdarzona ładnym, miłym głosem. Uczennica ta wykonaniem paru utworów koloraturowych złożyła dowód nieźle już rozwiniętej techniki obok doskonałej dykcji, śpiewa jednak dość chłodno. Z klasy prof Michałowicza wystąpiła p. Klejnmanówna (koncert skrzypcowy Brucha, cz. I i II-a) Młoda skrzypaczka posiada ton stosunkowo niewielki, technikę dość już posuniętą i dokładną, lecz gra bez żywszego wyrazu, dość sucho nawet. W wykonaniu kwartetu smyczkowego Mozarta, odegranego czysto i zgodnie, brali udział pp: Rosenbaumówna, Buchner i bracia Nudelman (kl. prof. Michałowicza). Wreszcie piękne, pełne poetycznego natchnienia Trio Czajkowskiego usłyszeliśmy w wykonaniu pp.: Tołkacza (kl. prof. Domaniewskiego), Bacińskiego i Nudelmana. Wspaniałe to dzieło przekracza siły młodych wykonawców, zwłaszcza pod względem duchowym, więc też były rozliczne usterki, które ujemnie wpłynęły na wrażenie słuchacza. Solistom i chórowi towarzyszył na fortepjanie p. F. Starczewski, wywiązując się bardzo dobrze z podjętego zadania. Mówiąc ogólnie, wieczór sprawił dodatnie wrażenie, świadcząc wymownie o wytrwałej pracy uczniów i nauczycieli. *A. Zabłocki.*

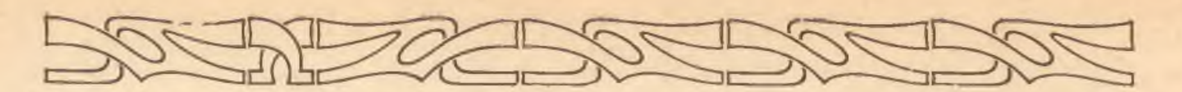
Nowości wydawnicze.

= *Jadwiga Sarnecka*: Quatre Impressions pour piano. Cracovie, Edition du Musée Jasieński.

Kilka zeszytów kompozycji bardzo utalentowanej p. Jadwigi Sarneckiej, z których warjacje es-mol główną zwróciły uwagę, wymaga szczegółowszego omówienia ich w „Przeglądzie muzycznym“. Uczynimy to innym razem, gdy ukaże się nagrodzona na lwowskim konkursie „ballada“. Obecnie wydane przez „Muzeum Feliksa Jasieńskiego“ impresje (cztery kompozycje na 2 ręce) stwierdzają ponownie wielki talent o szlachetnym polocie inwencji i fantazji—i dowodzą dojrzewania tego talentu, wychowanego pod tchnieniem dwuch romantyków: Schumanna i Chopina Faktura stała sie gładszą i przejrzystszą, zwłaszcza co do formy, modulacje spokojniejsze i logiczniej przeprowadzone. Szczególnie piękną jest trzecia „impresja“. „Unisonowa“ trzecia jest niewątpliwie refleksem pomysłu Chopina z sonaty b-mol, lecz dość zręcznie pomyślaną w całości i w zdobnych arabeskach, aby mogła uchodzić za rzecz nie naśladowaną lecz oryginalną. *Dr. A. Ch.*

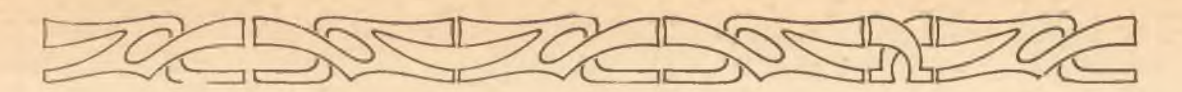
= *Władysława Stefanowska - Tobiczyk*: Dzieje muzyki w życiorysach (od Beethovena do epoki Wagnera i Liszta). Lwów, nakładem księgarni H. Altenberga, 8°, 203 str.

Autorka miała niewątpliwie najlepsze chęci. Pragnęła przedstawić dzieje muzyki pierwszej połowy XIX stulecia wysuwając na pierwszy plan najwybitniejszych kompozytorów. Lecz nie zdołała swego zamiaru zrealizować w sposób odpowiadający pojęciu historji muzyki, gdyż w rzeczywistości dała schematyczne bjografje i nie powiązała ich ze sobą tak, aby związek przyczynowy był dość jasny. A ten właśnie związek tworzy to, co zwiemy dziejami lub rozwojem muzyki Już sam tytuł zdradza nie zdawanie sobie sprawy z tego, co to są dzieje muzyki. Wszak nie z życiorysów można nabrać dokładnego czy ogólnego pojęcia o dziejach symfonji, pieśni, muzyki kameralnej, fortepjanowej i t. d. Sądząc z układu tego tomu autorka wzięła sobie za wzór znane dzieło Riemana p. t. Geschichte der Musik seit Beethoven. Wprawdzie podaje autorka na końcu szereg „źródeł“, ale nie zawiera żaden z rozdziałów więcej jak treść odpowiednich ustępów książki Riemana. (Do tych źródeł jeszcze wrócimy). Książka Riemana zawiera właśnie ów związek przyczynowy, który w pracy autorki znika. O *dziejach* muzyki niema więc mowy. Tak samo nigdzie niema samoistnej pracy ani wysiłku autorki w kierunku wyrażenia choćby własnemi słowami tego, co inni powiedzieli. Całość jest dość oschła; tylko epizody anekdotyczne stanowią pewną okrasę, zresztą niemającą z *dziejami* muzyki nic wspólnego. Kilka ustępów poddajemy analizie krytycznej celem zbadania, o ile autorka czyni zadość warunkom pracy informacyjnej. Zacznijmy od pierwszego rozdziału o Beethovenie. Książka Riemana wyszła właśnie 10



lat temu. Przez ten czas badania nad Beethovenem (choćby samego tylko Riemana) zmieniły niejeden szczegół w bjografji Beethovena. Tego autorka nie uwzględniła, mimo że jej praca ukazała się w 10 lat po pracy Riemana. Przechodzimy po kolei błędne informacje w życiorysie Beethovena, zawierającym 16 stron. Str. 5: nie powinno być „von Swieten“ lecz „van S“. Tytuł dzieła Beethovena brzmi „Schlacht bei Vittoria“ nie zaś „S. b. Viktoria“ (str. 7). Czy t. zw. (oczywiście nie przez Beethovena) „Sonata księżycowa“ jest jego „najpiękniejszym poematem“, jak sądzi autorka (str. 10), to jest rzeczą wątpliwą, nazwa zaś „poemat“ nic tu nie objaśnia. Nie „Armin“ lecz Arnim zwała się owa Beettina (str. 10). Podając na str. 10 spis kompozycji Beethovena, nie wspomina autorka o uwerturach, mylnie podając liczbę sonat fortepjanowych (36 zam. 38), skrzypcowych (16 zam. 10), opuszcza oktety, sonaty wiolonczelowe, romance, tańce, mylnie wreszcie podaje liczbę t. zw (przez autorkę) „sztuk scenicznych“ (2 zam. 3), których zresztą Beethoven nigdy nie napisał; prawdopodobnie miała autorka na myśli „muzykę sceniczną“. Zupełnie dziwnie brzmią takie wyrażenia jak „16 sonat na fortepjan... z akompanjamentem skrzypiec“ (str. 10) i „8 triów na fortepjan“ (tamże). Na str. 11 powinno być: „O. J*a*hn“ nie zaś „O. John“. Dzieło Bacha zwie się „Das wo*h*ltemp. Cl.“ nie zaś „D. wolltemp. Cl.“ (str. 12). Ustawicznie pisze autorka „addagio“ zam. „adagio“. Że sonata „księżycowa“ jest „cudownym“ a „w swej głębi“ nawet „*nigdy nie wyczerpanym* poematem muzycznym“, w to wierzymy, ale co znaczy ten frazes, dlaczego „nigdy“, jak można „wyczerpać“, kto nigdy nie wyczerpie, czy wyczerpać może Beethoven, czy słuchacz, czy wykonawca — któż odgadnie? Najgorzej, że to nie przyczyni się do poznania ani Beethovena, ani dziejów muzyki. Czy pisząc o sonacie „as-dur“ (na str. 12) miała autorka na myśli op. 10? Czy w V symfonji „*opisuje* mistrz walkę *całej* ludzkości o wolność“ (str. 13)? Czy B. „*opisuje*“? Czy VI symf. Beethovena ma tytuł „Pastorale“? Prawdopodobnie „pastoralną“ zwie się ta symfonja, po niemiecku zaś „Pastoralsymphonie“. Dlaczego autorka nie pisze o wszystkich symfonjach, tylko o niektórych—tego nie jestem w stanie odgadnąć. Że autorka pisze o Beethovenie nie znając jego dzieł, dowodzi klasyczne zdanie (str. 14): „Po symfonjach zasługują na bliższe określenie dwie wspaniałe uwertury — „*Leonora*“ *do Egmonta Goethego* i „Coriolan“ do tragiedji Collina“. Tyle źródeł cytuje autorka, a nie wie że istnieją 3 uwertury p. t. „Leonora“, nadto cały szereg innych np. „Egmont“, „Coriolan“, „Weihe des Hauses“ etc.

Wyrażenia autorki są często dziwne. I tak na str. 15 pisze: „Msza ta (t. j. Missa solemnis) jest najbogatszem objawieniem religijnym *przedmiotem* głęboko przejętego ducha“. Co to jest za „przedmiot“, tego czytelnik się nie domyśli. Wyliczając (str. 15) sonaty Beethovena z pierwszego okresu pisze: „...należą tu sonaty op. 7, 10, 13, sonaty od opusu 14 do 28; następnie sonaty 5, 12, 17, 23 i 24 z akompanjamentem“. Jakie sonaty i z jakim akompanjamentem? W utworach Beethovena z pierwszej epoki widzi autorka „przyszłego twórcę *modernistycznej* muzyki instrumentalnej“. Przeczytała autorka w książce Riemana słowo „moderne Musik“ i nie zrozumiała że „modern“ nie znaczy „modernistyczny“ lecz nowożytny. „R*a*zumowski“ nie Rozumowski (str. 16) nazywał się protektor Beethovena... Dość naiwnie brzmi wyrażenie: „wiele bardzo szkiców pozostało *na zawsze* niedokończonych“ (str. 17). Pierwszą bjografję Beethovena napisał Schlosser (w r. 1828), nie zaś Wegeler. Przy wzmiance o monografji Thayera nie podaje autorka rzeczy tak ważnej w podaniach nad B., jak tomy napisane przez Riemana jako uzupełnienie Thayera. Opuszcza również w ustępie o Beethovenie tak wartościową pracę o B., jak Marxa, oraz zbiorowe wydania listów Beethovena. Wiele błędów drukarskich psuje wrażenie, i tak niezbyt dodatnie, jak widzimy z analizy tylko jednego ustępu. Brak miejsca nie pozwala nam na rozpisywanie się o pracy, która ani nie jest samoistną, ani też pisaną z uwagą i solidnością. Najlepiej wypadł ustęp o Schumannie. Niezrozumiałem jednak jest zdanie będące znowu frazeologją: „Wszak druhem Schumanna był Mendelssohn i twórcy rozlicznych pieśni musiało zależeć na dorównaniu symfonikowi (!!!) — kompozytorowi: pieśni bez słów“ (str. 124). Schubertowi jako komp. symfonji poświęca autorka ...5 wierszy. O Mendelssohnie czytamy (str. 98), że „był pierwszym z mistrzów, który wpadł na pomysł odmalowania wielkich obrazów natury czystą muzyką instrumentalną, bez pomocy poezji i muzyki wokalnej“. Co



powie na to VI symfonja Beethovena? Spis monografji jest również niewyczerpujący. W „źródłach“ załączonych na końcu pracy znajdziemy szereg prac, z których autorka nie korzystała, skoro napisała ogólne streszczenie jednej książki. Czy w istocie posługiwała się autorka np. dziełem Fetisa „Biographie universelle“ lub tegoż „Histoire générale de la musique“; wszak to ostatnie dzieło sięga tylko do XV wieku i nic nie ma wspólnego z epoką od Beethovena do Wagnera. Czy publikacja Karłowicza ma tytuł: „Niewydane dotąd *pamiętniki* (!!) po Chopinie“?! Wszystkie te szczegóły nie mogą wzbudzić zbytniego zaufania do tej pracy.

Niech jednak autorka nie zraża się, lecz pracuje sumiennie i krytycznie, niech uczy się wiele i pamięta o tem, że obecnie w Polsce nawet od kompilacji wymaga się czegoś więcej niż dyletantyzmu.

Ilustracje (portrety) załączone do pracy są zupełnie udatne. *Dr. A. Ch.*

PS. Nadmierna długość tego sprawozdania wynikła z konieczności uzasadnienia ogólnego sądu o pracy nie zaś z ważności tej ostatniej.

Ruch wydawniczy w Rosji w r. 1910.

a) Bibljografja.

Ubiegły rok przysporzył rosyjskiej literaturze muzycznej sporą liczbę dzieł oryginalnych i tłumaczonych z różnych gałęzi muzyki. Wymieniamy prace wybitniejsze:

= *N. Brjusowa*: Nauka o muzyce, jej rozwój historyczny i stan obecny. 51 str. Cena 50 kop.

= *A. Preobrażenskij*: Zarys historji śpiewu kościelnego wydanie 2-gie, 63 str. 60 kop.

= *Protojerej P. I. Turczaninow* (1779—1856) Historja jego życia z dołączeniem autobjografji, potretu i facsimile. 16 str. 25 kop.

= *A. Kastalskij*: Praktyczny podręcznik do wykonywania śpiewów religijnych. Moskwa, u Jurgensona. Cena 50 kop.

= *M. Koczetow*: Zarys historji muzyki. Tamże 145 s r. Cena 80 kop.

= *Edward Schüre*: Dramat Ryszarda Wagnera „Trystan i Izolda“. Tłum. W. Kołomijcowa. Tamże, 40 kop.

— Ryszard Wagner i jego dramat muzyczny. Tłum. Rozenówna, str. 310.

= *J. Engel*: Okres pohistoryczny w muzyce. 218 str. Cena 1 rb. 25 kop.

= *O. W-wa*: Feliks Mendelssohn-Bartholdy. 50 kop.

= *M. Findeisen*: Pamięci S. W. Smoleńskiego. Cena 2 rb.

= *J. Popow*: Muzyka armeńska. 54 str. 50 kop.

= *W. Walter*: Jak uczyć gry skrzypcowej Wydanie 3. 68 str., 50 kop.

— : Wykształcenie muzyczne melomana. str. 144, cena 1 rb.

Niezapomnianemu W. W. Stasowowi, str. 289, cena 3 rb.

= *A. G ken*: Beethoven. Cz. III. 213 str., 1 rb.

= *A. Karasew*: Kurs solfeżji, cz 5, str. 90, cena 80 k.

= *P. Karasew*: Dźwięk i muzyka, str. 60, cena 45 k.

= *W. Korganow*: Beethoven, str. 940, cena 7 rb. 50 kop.

= *D. Lebedjew*: Protojerej Turczaninow, str. 50, cena 30 kop.

= *M. P. Belajew* i założone przezeń wydawnictwo. Wspomnienie jubileuszowe 1885—1910, str. 24.

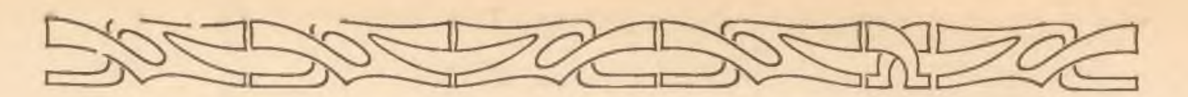
= *J. Lesman*: Technika gry skrzypcowej i jej rozwój w szkole prof. Auera. 56 str., 2 rb.

= *M. Stanisławskij*: Wagner w Rosji. Cena 80 kop.

Przegląd prasy.

= „*Kwartalnik muzyczny*“. Pod powyższym tytułem zaczęło wychodzić w Warszawie nowe czasopismo, mieniące się „Organem sekcji naukowej przy Tow. Muz. w Warszawie“ i poświęcone historji, estetyce i teorji muzyki.

Na Nr. pierwszy nowego wydawnictwa złożyły się następujące prace: 1) D r Stanisław Kętrzyński i Henryk Opieński: „Hymn na cześć Krakowa z XV wieku“. 2) D r Adolf Chybiński: „Tabulatura organowa Jana z Lublina z r. 1540“. 3) D-r Zdzisław Jachimecki: „Kilka niekompletnych kompozycji wielogłosowych mistrzów polskich z XVI w.“. 4) M. Karłowicz: (Z papierów pośmiertnych). „Notatki o dawnych polskich skrzypcach“. 5) Alicja Simonówna: Stosunek Sperontesa: „Die Singende Muse an der Pleisse“... do muzyki polskiej ludowej. 6) Adolf Gużewski: „Schopenhauer o muzyce“. 7) Józef Rosenzweig: „Przyszłość estetyki muzycznej“ (odczyt wygłoszony na zjeździe muzyków we Lwowie). 8) Felicjan Szopski: „Z naszej pedagogiki muzycznej“. 9) Felicjan Szopski: „Zjazd muzyków polskich we Lwowie“. 10) D-r A. Chybiński:



Sprawozdania z ostatnich wydawnictw. 11) Józef Rosenzweig i Henryk Opieński: Przegląd prasy perjodycznej. 12) Alicja Simonówna i Henryk Opieński: „Objaśnienia do dodatku nutowego“, na który składa się: Wybór 14 tańców polskich z XVI i XVII wieku, nigdzie dotąd nie wydanych, ułożonych na fortepjan przez Henryka Opieńskiego.

Zeszyt „Kwartalnika“ można nabyć w każdej księgarni w cenie rb. 1 kop. 75 za egzemplarz.

Kronika.

= **Zygmunt Stojowski,** od kilku lat profesor konserwatorjum Damroscha w Nowym-Jorku, w sezonie bież. urządzał historyczne recitale fortepjanowe, obejmujące w pięciu programach najcelniejsze kompozycje od Bacha, Haendla i Rameau do ostatnich czasów: Brahms, Franck, Paderewski, Debussy. Koncerty historyczne powtarzał nasz artysta w kilkunastu większych miastach amerykańskich (Chicago, Buffalo, Ewanston etc.) wszędzie z wielkiem powodzeniem. W końcu marca wystąpi Z. Stojowski na wielkim koncercie symfonicznym w „Metropolitan Opera house“ w Nowym Jorku.

= **P. Wandę Podlewską** z Warszawy, byłą uczennicę konserwatorjum warszawskiego oraz berlińskiej Hochschuli, mianowano profesorką gry fortepjanowej w wspomnianej Hochschuli i w instytucie muzycznym w Wilmersdorfie.

= **Marcelina Sembrich Kochańska** koncertowała ostatnio z nadzwyczajnem powodzeniem w Berlinie i Wiedniu, zamieszczając w programie pieśni polskie.

= **Katedry muzyki w Galicji.** Uniwersytety w Krakowie i Lwowie mają utworzyć docentury historji muzyki i powołać na nie d-ra Zdzisława Jachimeckiego (Kraków) i d-ra Adolfa Chybińskiego (Lwów). Podobno obydwie sprawy są w toku.

= **P. Ignacy Neumark** zaangażowany został na stanowisko kapelmistrza teatru miejskiego w Jenie.

= **Koncert fortepjanowy Henryka Melcera** grał w Berlinie 11 b. m. Ignacy Friedman. Do koncertu towarzyszyła orkiestra Filharmonji berlińskiej. Zarówno dzieło, jak i wykonawcę oklaskiwano szczerze i z zapałem.

= **Bayreuth.** Tegorocznymi „Festspiel'ami“ dyrygować będą: Zygfryd Wagner, Dr. Muck i Balling.

= **Hansa Pfitznera** mianował uniwersytet w Strassburgu doktorem filozofji *honoris causa*.

= **Z ubiegłego sezonu w Niemc ech.** W sezonie 1909/10 na scenach niemieckich największą liczbę razy grano: „Madame Butterfly“ (473 przedstawienia), drugie miejsce zajmuje „Carmen“ (428), trzecie „Niziny“ d'Alberta (409). Dalej następują dramaty Wagnera (ogólna liczba przedstawień 1953). Dość często wystawiano „Mignon“ Thomasa (310 razy), „Pajaców“ (294), „Rycerskość wieśniaczą“ (258), „Fausta“ (105), „Cyganerję“ (164), „Toskę“ (138). Z nowych dzieł grano: „Yzeyl“ d'Alberta (45 razy), „Versiegelt“ Blecha (147), „Evangeliman“ Kienzla (106), „Polski żyd“ Weisa (41), „Kleopatra“ Ennasa (11), „Muzykant“ Bittnera (7), „Arme Heinrich“ Pfitznera (6), „Pelleas i Melisanda“ Debussyego (4). Zauważyć się daje zmniejszona liczba przedstawień dzieł Straussa: „Elektra“ z 105 na 65, „Salome“ z 85 na 37.

= **Gustaw Mahler** pozostanie jeszcze rok jeden w Nowym Jorku, poczem powraca do Europy.

= **Berlińska Akademja Sztuk Pięknych** na miejsce zmarłych członków: Reineckego i Gevaerta zamianowała Maxa Schillingsa i Sgambatiego (Rzym).

= **Safonow** za „patrjotyczne zasługi na polu muzycznem“ nagrodzony został wysokim orderem św. Anny I klasy z gwiazdą; podobnego odznaczenia nie dostąpił dotychczas podobno żaden artysta w Rosji.

= **Hans Richter** w ciągu 10 lat dyrygient orkiestry symfonicznej w Manczesterze i przedstawień operowych w Covent Garden w Londynie opuszcza Anglję i powraca do Niemiec.

= **Setna rocznica urodzin Liszta** uroczyście będzie obchodzona w kraju rodzinnym mistrza w Budapeszcie w dniach 21 — 25 października. Do współudziału w koncertach zaproszono pjanistów: d'Alberta, Lamonda, Rosenthala, Sauera, Stavenhagena i Zofję Menter. Przy pulpicie kapelmistrzowskim staną: Weingartner, Zygfryd Wagner i Hans Richter.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.
rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja Mokotowska 39—15.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56 ,m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor. Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40—40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław. Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według meto dy Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,